

Heinrich Schütz / Johann Sebastian Bach

Leitung: Siegfried Kross

Teilnehmer: Werner Felix, Shlomo Hofman, Frieder Reininghaus, Manfred Hermann Schmid, Reinhard Szeskus, Sander Wilkens, Wolfgang Witzenmann

Shlomo Hofman:

HEINRICH SCHÜTZ : PSALMEN DAVIDS, 1619*

Es gibt in der gesamten Bibel kein Buch, das einen solchen Reichtum von Äußerungen tiefster Gefühle, euphorischer Stimmungen, innigsten Glaubens an und Sicherheit in Gott, Lobpreisungen und Hoffnung auf seine Hilfe einerseits, wie Ausbrüchen persönlicher Pein, individuellen Leidens und Gebet um Rettung und Aufrichtung einer Herrschaft von Barmherzigkeit und Gerechtigkeit andererseits enthält; und all dies ist begleitet von poetischen Gleichnissen aus der Natur und dem Leben des Einzelnen und der Völker der Erde.

Es ist daher nicht verwunderlich, daß die Psalmen Davids von jeher bei den Juden größtes Interesse gefunden haben, beginnend bei den Leviten, einschließlich späterer Komponisten der Diaspora, wie etwa Salomone Rossi (ein Zeitgenosse von Heinrich Schütz) bis zur Jetztzeit bei Musikern vom Range eines Ernest Bloch, Darius Milhaud, Leonard Bernstein, sowie der meisten israelischen Komponisten, von denen Sternberg, Ben Haïm, Boscovitz, Tal und Amiran erwähnt seien.

Die Psalmen¹ und die Psalmodie² waren und sind bis heute der Hauptschatz und die wesentliche Quelle der Liturgie in musikalischer und künstlerischer Form, und ein Bestandteil religiöser Inspiration. In diesem Zusammenhang wäre hervorzuheben, daß das "Halleluja"³ der Psalmen ja keine einzelne Äußerung ist.

Bedenkt man all dies, so kann man verstehen, daß ein Musiker wie Heinrich Schütz, der von tiefem Glauben, hoher Intelligenz und schöpferischem Drang beseelt war, schließlich sein juristisches Studium aufgab, um sich ausschließlich dem musikalischen Schaffen zu widmen, wobei die Psalmen einen der Höhepunkte seiner Kompositionen bilden. Dies bezeugt sowohl ihre Auswahl, als auch ihre große Anzahl, in die er eine Fülle schöpferischer Kraft und starken Talents investiert hat.

Ich spreche hier nur von Heinrich Schütz's "Psalmen Davids"⁴ und versage es mir, auf seine "Musik des Psalters"⁵ einzugehen, ein Werk, das gleichfalls eine gründliche Würdigung verdient.

Die "Psalmen Davids" (op. 2) sind ein Jugendwerk von Schütz, der bis dahin nur ein einziges Madrigalbuch⁶ veröffentlicht hatte (1611). Bevor es erschien, hatte er bei Giovanni Gabrieli studiert. Ein Zeichen, wie Gabrieli diesen Schüler, der den Zauber der italienischen Technik sich meisterhaft erworben hatte, schätzte, ist die Tatsache, daß er ihm vor seinem Tode seinen Siegelring schenkte.

Im "Traktat Taanith" des Babylonischen Talmud Fol. 7a⁷ heißt es: "Das ist es, was Rabbi Hanina gesagt hat: Viel habe ich gelernt von meinen Lehrern, mehr als von meinen Kollegen, und am allermeisten von meinen Schülern." Gestützt auf diesen Ausspruch dürfen wir gewiß annehmen, daß der überragende Lehrer Gabrieli fähig war, sich von der Größe und Erfindungsgabe seines Schülers Schütz beeindrucken zu lassen.

Die "Psalmen Davids" enthalten einen Reichtum herrlicher Formungen. Da das Melos das Rückgrat jeden musikalischen Kunstwerkes ist, pflegt Schütz die melodische Gestaltung

in eine enge und treue Verbindung mit dem sprachlichen Text der Psalmen zu bringen. Das bedeutet aber nicht, daß das melodische Gewebe stets streng symbolisch aufzufassen ist, obwohl dies hie und da zutreffen mag. So finden wir Stellen, in denen die Melodie in die Höhe reicht, weil der Text es suggeriert, wie etwa in Psalm 136, S. 64: "Danket dem Herrn, denn er ist freundlich". Hier steigt der Sopran in den Worten "währet ewiglich" auf seinen Höhepunkt (T. 195-199) und verharret dort bis zum Schluß des Psalmes. Aber in demselben Psalm, (T. 158-160 und T. 168-169) wird das Wort "Himmel" musikalisch in abwärtsgleitenden Motiven illustriert. Solche Stellen finden sich in zahlreichen Psalmen Davids.

In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung von André Pirro⁸ erwähnenswert, die folgendermaßen lautet:

"Il est en effet d'imagination véhémente, comme Gabrieli, et il tient de lui le privilège de créer des motifs caractérisés."

Mit Bezug auf Tonsymbolik oder Tonmalerei sagt Otto Brodde⁹ "Wörter wie 'Freude', 'Lachen', 'Zittern' und 'Weinen' 'Wind' und 'Vogel', 'Drommeten', 'Posaunen' und 'Pauken', Wörter also, die von typischer Bildhaftigkeit sind, werden gleichsam mit Tönen 'abgemalt'. Für andere setzt Schütz die überlieferten musikalischen Figuren ein, klingende Symbole, die den umfassenden Sinn eines Wortes versinnbildlichen. Beispielsweise tritt die Circulatio - das Umkreisen eines Tones - für die 'Erde', 'krönen' und entsprechende Vokabel ein."

So wird das Wort "Pauke" im Psalm 150 (SWV 38) (T. 170-171) "Halleluja! Lobet den Herren in seinem Heiligtum" von Schütz mit einer sinkenden Oktave im Baß charakterisiert.

Sehr oft bedient sich Schütz zur Untermalung des Inhalts mit Wiederholungen, manchmal sogar nur eines Wortes, wie zum Beispiel am Anfang von Psalm 1 (SWV 28), (T. 1-4). Hier werden die Worte "wohl dem" in einem Sekundenmotiv viermal wiederholt, aber 2 x 2, sequenzartig gebaut und so in den 2 Stimmen des Coro 1 (Soprano I und Soprano II), und Quintenmotiv im Alto ausgeführt. Die genaue oder variierte Wiederholung dient unserem Komponisten auch zur Begleitung des verbalen Textes.

Im allgemeinen ist das Melos von Schütz diatonisch, und es gibt nur bescheidene Alterationen, um die Modulation im engen Quintenzirkel zu erreichen. Neben homophonischem Gewebe und Monodie finden wir auch Polyphonie und kontrapunktisches imitatives Gewebe (wie Psalm 126, T. 129-133). Der Rhythmus ist meist ziemlich beweglich, und doch gibt es auch Beispiele einer Art Sprechgesang, wie im Psalm 137 (SWV 37) "An den Wassern zu Babel", wo der Akkord in d-Moll zum Text: "Herr, gedenke der Kinder Edom am Tage Jerusalem die da ..." im Rhythmus des sprachlichen Textes vorzutragen ist (T. 89).

In diesem Zusammenhang sagt Friedrich Blume¹⁰: "Wie sollte ein deutscher Komponist, geschult im Stile der 'Lasso-Nachfolge' sich gegenüber dem Ausdruckswillen und der Formenfülle des plötzlich aus tiefen Seelenschichten hervorbrechenden barocken Lebensgefühls verhalten? ... Die reine Monodie, von wenigen Generalbaßakkorden gestützt, erschien zu billig. Man zog es vor, sie in Verbindung mit mehr oder minder polyphonen Chorsätzen zu bringen oder sie in der Art des 'Kleinen Konzerts' zu behandeln. Die Folge war, daß sich das polyphone Erbe noch auf lange Zeit am Leben erhielt."

Schütz hat eine besondere Technik in der Behandlung von Chören, und zwar einfache, reguläre Chöre, oder "capelle" und "favoriti". Sie dialogisieren in Absätzen oder singen zusammen, manchmal beteiligen sich in dieser Weise auch Solosänger dialogisierend mit einem oder mehreren Chören oder im Tutti-Gesang.

Die doppelten, dreifachen und vierfachen Chöre, einfache oder differenzierte Coro Capella 1 oder 2, und Favorito 1 oder 2 dienen Schütz, um Timbre, Mannigfaltigkeit und

Register-Faktur zu erzielen, ebenso wie das der Sologesang und die instrumentale, farbige Begleitung tun, also ähnlich wie Concertino- und Ripieno-Vortragsweise.

In den "Psalmen Davids" gibt Schütz den Instrumenten keine orchestrale selbständige Rolle, doch in mehreren Psalmen finden wir eine instrumentale Begleitung in Unisono mit kurzen Gesangsrollen (Voci).

So haben wir "Stromento" ohne genaue Anweisung, welche Art Instrument gemeint ist, doch selbstverständlich sind es Instrumente mit entsprechendem Klangumfang, wie z.B. in Psalm 111 (SWV 34) "Ich danke dem Herren von ganzem Herzen", wo nur Capella I und Capella II "Stromento"-Begleitung haben, nämlich: Sopran mit "Stromento" I, Mezzo-Sopran mit "Stromento" II, Alto mit "Stromento" III und Sub-Baß mit "Stromento" IV; auch Coro Capella I und Coro Capella II, aber Coro Favorito I und Coro Favorito II haben keine "Stromento"-Begleitung.

Schütz war ein vernünftiger Chordirigent und wußte, daß die cori favoriti kaum eine Unisono-Stütze von den "stromenti" benötigen.

In Psalm 126, Motette "Die mit Tränen säen" (SWV 42) sind Coro I und Coro II Voce Sopran und Voce Tenore - ohne Instrumentalbegleitung, während Alto, Baritono und Sub-Basso die entsprechende Begleitung von Trombone I, II und III haben.

In Psalm 150, "Alleluja! Lobet den Herrn in seinem Heiligtum" (SWV 38), inventionsreich und von besonders feiner technischer Kraft, finden wir 4 Chöre:

"Coro Capella I" - Sopran I, Sopran II, Mezzo-Sopran und Sub-Basso, entsprechend begleitet durch Cornetto o Violino I, Cornetto o Violino II, Cornetto o Violino III und Trombone o Fagotto.

"Coro Capella II" - Sopran, Alto, Tenore und Sub-Basso, entsprechend begleitet durch Cornetto o Flauto, Trombone I, Trombone II, Trombone III o Fagotto. Dagegen haben "Coro Favorito I" und "Coro Favorito II", die beide für Sopran, Alto, Tenore und Basso sind, keine instrumentale Begleitung.

Etwas ähnliches finden wir in Psalm 115 (SWV), Seite 161ff., "Nicht uns Herr, sondern deinen Namen gib Ehre", wo Voce Baritono in Coro I; Sopran, Alto, Tenore, Basso in Coro II (Komplett), und Voce Alto in Coro III keine instrumentale Begleitung haben. Dagegen haben alle anderen Singstimmen von Coro I und Coro II entsprechende instrumentale Begleitung, und zwar: Cornetto I, II, III in Coro I, und Trombone I, II, III in Coro III.

Es ist bemerkenswert, daß im allgemeinen, wenn die Singstimmen Pause haben, auch die begleitenden Instrumente schweigen.

Schütz besaß eine echte vokalistische Kultur. Als Kind beteiligte er sich, mit seiner klingenden Diskantstimme an einem Chor; er studierte bei Gabrieli Komposition für Chor und Sologesang und übte später eine glänzende Choralkapellmeister-Praxis aus.

Zusammenfassend dürfen wir sagen, daß die "Psalmen Davids" - obwohl, wie erwähnt, ein Jugendwerk aus dem reichen geistigen Vermächtnis von Schütz - schon ein Vorbote seiner späteren Größe sind. Die tiefe durchdringende Analyse und achtungsvolle Perzeption dieser Psalmen werden beim Anhören dieses Werkes die Tatsache seiner wirklichen Größe überzeugend beweisen.

Anmerkungen

- *) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk, Kassel 1936, 2/1954; Hans Heinrich Eggebrecht, Heinrich Schütz, Musicus poeticus, Göttingen 1959.

- 1) Amédée Gastoué, Chant juif et chant grégorien, in: Revue du chant grégorien XXV (1931).
- 2) Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, I und III, Leipzig 1911 und 1921, Reprint Hildesheim und Wiesbaden 1962.
- 3) Edith Gerson-Kiwi, Halleluia und Jubilus in Hebrew-Oriental Chant, in: Festschrift Heinrich Besseler, Leipzig 1961.
- 4) Heinrich Schütz, Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Concerten mit 8 und mehr Stimmen nebst andern zweyen Capellen ... op. 2, Dresden 1619 (26 mehrchörige Psalm-vertonungen). Neuausgabe: Neue Schütz-Ausgabe Band 23 (Nr. 1-9), Band 24 (Nr. 10-16), Band 25 (Nr. 17-22), hrsg. von Wilhelm Ehmann, Kassel etc. 1971-1981 (Band 26 in Vorbereitung). Die im weiteren Verlauf mitgeteilten Taktzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 5) Heinrich Schütz, Der Psalter in vierstimmigen Liedsätzen nach Cornelius Beckers Dichtungen, Neue Schütz-Ausgabe Band 6, hrsg. von Walter Blankenburg, Kassel etc. 1957.
- 6) Heinrich Schütz, Il primo libro de Madrigali ... op. 1, Venedig 1611, Neue Schütz-Ausgabe Bd. 22, hrsg. von Hans Joachim Moser, Kassel etc. 1962.
- 7) Der Babylonische Talmud, hrsg. von Lazarus Goldschmidt, Berlin und Wien 1925.
- 8) André Pirro, Schütz, L'Oeuvre, Paris 1913, 2/1924, S. 158.
- 9) Otto Brodde, Heinrich Schütz, Weg und Werk, Kassel etc. (und München) 1972, 2/1979, S. 61.
- 10) Friedrich Blume, Heinrich Schütz nach 300 Jahren, in: Syntagma Musicologicum II, Gesammelte Reden und Schriften 1962-1972, Kassel etc. 1973, S. 142.

Wolfgang Witzmann:

MODALITÄT UND TONALITÄT IN SCHÜTZENS "GEISTLICHER CHORMUSIK"

Einer Tonartenstudie kommt Schützens "Geistliche Chormusik"¹ in mehrfacher Hinsicht entgegen. Diese Sammlung erscheint im Jahre 1648, also ziemlich genau um die Mitte des 17. Jahrhunderts, in dem sich der Übergang von der Modalität zur Tonalität hauptsächlich vollzieht. Bekanntlich hat Schütz über eine längere Schaffensperiode von ungefähr 1625 an entstandene Motetten zusammengestellt² - ein Umstand, der eventuell Einblick in die tonartliche Entwicklung von Schützens Stil gestattet.

Vor allem aber wird eine solche Untersuchung durch die Tatsache gefördert, daß der Komponist in der Vorrede an den "Günstigen Leser" die Requisiten seines kompositorischen Handwerks besonders klar herausstellt. Unter diesen führt er die "Dispositiones modorum" an erster Stelle an, was die Aussage beinhaltet, daß Wahl und Disposition der Tonart eines Werkes den ersten Akt der Komposition darstellen. Im ganzen geht aus dieser Vorrede ein starkes didaktisches Verantwortungsbewußtsein des Komponisten hervor, das bei den folgenden Analysen zu beachten sein wird.